

Mercedes Prieto y Luis Alfredo Briceño  
compiladores

# Etnohistoria: miradas conectadas y renovadas



© 2021 FLACSO Ecuador  
Septiembre de 2021

Cuidado de la edición: Editorial FLACSO Ecuador

ISBN: 978-9978-67-581-6 (pdf) (FLACSO Ecuador)  
<https://doi.org/10.46546/2021-21foro>

FLACSO Ecuador  
La Pradera E7-174 y Diego de Almagro, Quito-Ecuador  
Telf.: (593-2) 294 6800 Fax: (593-2) 294 6803  
[www.flacso.edu.ec](http://www.flacso.edu.ec)

Ediciones Abya Yala  
Av. 12 de Octubre N24-22 y Wilson, bloque A  
Casilla: 17-12-719  
Quito-Ecuador  
Telf.: (593-2) 250 6267 / (593-2) 3962800  
[editorial@abyayala.org.ec](mailto:editorial@abyayala.org.ec) / [ventas@abyayala.org.ec](mailto:ventas@abyayala.org.ec)  
[www.abyayala.org.ec](http://www.abyayala.org.ec)

Imagen de portada:  
Eliana Ordoñez H., *El corazón de oro*,  
fundición en cera perdida y vaciado en oro. Video, 2018.  
Exposición Proyecto Waka, Arte Actual-FLACSO, 2018

---

Etnohistoria : miradas conectadas y renovadas / compilado por  
Mercedes Prieto y Luis Alfredo Briceño. Quito-Ecuador :  
FLACSO Ecuador : Ediciones Abya Yala, 2021

xiii, 520 páginas : ilustraciones, figuras, gráficos, tablas.-  
(Serie Foro)

Incluye bibliografía

ISBN: 9789978675816 (pdf)  
<https://doi.org/10.46546/2021-21foro>

ETNOHISTORIA ; ETNOLOGÍA ; HISTORIA ; CULTURA ;  
COSTUMBRES Y TRADICIONES ; ECONOMÍA ;  
COMERCIO ; FRONTERAS ; DOCTRINAS RELIGIOSAS ;  
INDÍGENAS ; AMÉRICA LATINA. I. PRIETO, MERCEDES,  
COMPILADORA II. BRICEÑO, LUIS ALFREDO,  
COMPILADOR

302.30285 - CDD

---

Editorial  FLACSO  
Ecuador



# Índice de contenido

Agradecimientos .....	XI
Capítulo 1. Hitos en los estudios de la etnohistoria: una mirada desde los Andes .....	1
<i>Mercedes Prieto, Luis Alfredo Briceño y Abiud Fonseca</i>	
PRIMERA SECCIÓN	
ARCHIVOS Y CONEXIONES ETNOHISTÓRICAS	
<hr/>	
Capítulo 2. Cómo leer el archivo de Orlando Fals Borda: las huellas de la investigación-acción .....	46
<i>Joanne Rappaport</i>	
Capítulo 3. La etnohistoria surandina en el siglo XX a partir del Archivo del Curacazgo de Macha Alasaya (ACMA), provincia Chayanta Colquechaca, Norte de Potosí, Bolivia .....	65
<i>Tristan Platt</i>	
Capítulo 4. Fuentes orales andinas del Libro II de las Memorias <i>antiguas históricas y políticas del Perú</i> , de Fernando de Montesinos (circa 1644), llamado Manuscrito de Quito .....	99
<i>Frank Salomon</i>	
Capítulo 5. América, las Indias y el Pacífico en el siglo XVI.....	124
<i>Ricardo Padrón</i>	

## SEGUNDA SECCIÓN

### PAISAJE ÉTNICO E IMPERIO IBÉRICO

---

Capítulo 6. Mitos primordiales en los escritos de Huarochirí: <i>Chawpiñamca</i> y <i>Cavillaca</i> . . . . .	158
<i>Lorena Gouvêa de Araújo</i>	

Capítulo 7. La nobleza aborigen de Quito aborda España. Genealogías cacicales en la temprana modernidad, 1580-1630 . . . . .	174
<i>Hugo Burgos</i>	

Capítulo 8. Las cofradías mixtas del nororiente neogranadino, un espacio de construcción de la otredad, 1650-1750 . . . . .	196
<i>María del Pilar Monroy</i>	

## TERCERA SECCIÓN

### JUSTICIA Y GOBIERNO IMPERIAL EN NUEVA GRANADA Y QUITO

---

Capítulo 9. Las cacicas de la Audiencia de Quito ante los tribunales de justicia, siglo XVIII . . . . .	222
<i>Paula Daza</i>	

Capítulo 10. Un pacto tributario caritativo: las respuestas de los indios del norte de la gobernación de Popayán a los cambios planteados por la Corona y sus agentes a finales del siglo XVIII . . . . .	241
<i>Héctor Cuevas Arenas</i>	

Capítulo 11. “La provincia del exilio y el destierro”. Respuestas a las decisiones de justicia vinculadas al poblamiento español en el Darién, 1768-1810. . . . .	258
<i>Daniela Vásquez Pino</i>	

## CUARTA SECCIÓN

### ORDEN URBANO Y ALTERIDAD

---

Capítulo 12. El trabajo indígena en la república de españoles: del desarraigo a la hispanización en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVII . . . . .	279
<i>Mauricio Alejandro Gómez Gómez</i>	

Capítulo 13. Quito: ciudad de “españoles e yndios”, siglo XVII . . . . 297  
*Carlos Ciriza-Mendivil*

Capítulo 14. Comercio y abasto en la economía popular  
de Quito: tránsitos, tratos y relaciones, siglos XVIII-XIX. . . . . 313  
*Mireya Salgado Gómez y Eduardo Kingman Garcés*

## QUINTA SECCIÓN

### CONEXIONES FRONTERIZAS EN TIERRAS BAJAS

---

Capítulo 15. El territorio del Caquetá y la formación del estado  
en las fronteras del Putumayo-Aguarico, 1845-1874 . . . . . 332  
*Camilo Mongua*

Capítulo 16. Cotidianidad y ritual en el orfelinato de  
San Antonio en La Guajira, 1933-1935 . . . . . 349  
*Misael Kuan Bahamón*

Capítulo 17. Catequesis, civilización y la transformación  
de las territorialidades indígenas en Brasil, siglo XIX. . . . . 364  
*Marta Amoroso*

Capítulo 18. Memorias del pueblo siona sobre el período  
extractivo en el Alto Putumayo. . . . . 381  
*Esther Jean Langdon*

## SEXTA SECCIÓN

### CONVERSIÓN RELIGIOSA, RITUALES Y SUBJETIVIDADES

---

Capítulo 19. Intermediarios culturales, doctrina y lengua  
quechua en Cochabamba, siglo XIX. . . . . 401  
*Fernando Garcés y Alber Quispe*

Capítulo 20. Rituales andinos y católicos en las fiestas  
del Señor del Árbol . . . . . 417  
*Alexandra Martínez Flores*

Capítulo 21. A propósito de la conversión. Misioneros, imágenes y transformación en la Alta Amazonía . . . . .	439
<i>Julián García Labrador</i>	

SÉPTIMA SECCIÓN  
OBJETOS Y ESCRITURA

---

Capítulo 22. La chicha sagrada de los inkas en las crónicas cusqueñas . . . . .	458
<i>Felipe Vargas</i>	

Capítulo 23. El arte de los queros y las pinturas murales en las “iglesias de indios” en el Perú colonial, siglos XVI-XVIII. . . . .	471
<i>Manuel Lizárraga</i>	

Capítulo 24. Proyecto Waka y espiritualidad andina: un ejercicio de curaduría y proceso de investigación-creación en Ecuador . . . . .	494
<i>María Fernanda Troya</i>	

Sobre la compiladora y el compilador . . . . .	513
--	-----

Autoras y autores . . . . .	514
-----------------------------	-----

NOTA DE LA EDITORIAL

En esta compilación encontrarán diversas grafías para un mismo término, por ejemplo, inca (también inga, ynga e inka). La Editorial ha respetado el uso particular que cada autor o autora hace de estos vocablos.

# Ilustraciones

## Figuras

Figura 3.1. El archivo en 2013. . . . .	67
Figura 3.2. El curaca don Agustín Carbajal, en 1971, de cuclillas y con su <i>ch'uspa</i> de coca. . . . .	68
Figura 3.3. Invitación de Fausto Reinaga, escritor indio, a Agustín Carbajal a una audiencia con el presidente Obando. . . . .	69
Figura 3.4. Pronunciamiento Campesino de Macha, 1963 . . . . .	77
Figura 3.5. Mapa vertical de Macha y Pocoata. . . . .	79
Figura 3.6. El patriclán Carbajal en 1971 . . . . .	80
Figura 3.7. Congreso Indigenal de mayo de 1945 . . . . .	81
Figura 3.8. Una mesa tributaria con <i>pillpintu</i> (billetes) e <i>incas</i> (pisapapeles de piedra) . . . . .	81
Figura 3.9. Recibo por la contribución territorial del segundo semestre de 1937, Navidad . . . . .	82
Figura 3.10. El curaca recaudador Gregorio Carbajal certifica al cobrador del cabildo Pichichua Timoteo Ramírez con lista de sus terrenos, septiembre de 1984. . . . .	86
Figura 3.11. Los ayllus y sus cabildos, con los números de comunarios y montos tributados por semestre, 1978 . . . . .	87
Figura 3.12. Nombramiento de Hilanco Mayor de los siete cabildos de Alacoyana a Carlos Llave . . . . .	88
Figura 3.13. El “pacto de reciprocidad” entre los <i>ayllus</i> y el Estado . . . . .	89
Figura 3.14. Agustín Carbajal y Pedro Gómez calculan la primera contribución de 1937 . . . . .	91

Figura 3.15. Gregorio Carbajal . . . . .	92
Figura 3.16. Primer Congreso de Lengua Quechua: informe de Estanislao Ari dictado con grafofonémica quechua . . . . .	94
Figura 5.1. El mapa que “inventa” América . . . . .	126
Figura 5.2. Detalle de la <i>Carta marina navigatoria Portvgallen navigationes</i> . . . . .	127
Figura 5.3. <i>Carta Universal en que se contiene todo lo que del mundo se ha descubierto fasta agora</i> (Sevilla, 1529) . . . . .	128
Figura 5.4. El Nuevo Mundo y Asia aparecen como un solo continente continuo en Oronce Finé, <i>Recens et integra orbis descriptio</i> , París, 1534-1536. . . . .	129
Figura 5.5. Detalle del mapamundi de Caspar Vopel, copiado por Alessandro Vavassore . . . . .	130
Figura 5.6. Se trunca la geografía americana en el mapa de Diego Gutiérrez . . . . .	132
Figura 5.7. El Nuevo Mundo de Sebastian Münster, originalmente publicado en 1538. . . . .	134
Figura 5.8. El Pacífico de Münster, detalle de su mapa de Asia. . . . .	136
Figura 5.9. Mapa del mundo de estilo macrobiano . . . . .	140
Figura 5.10. Las partes del mundo como figuras alegóricas femeninas en la portada de Abraham Ortelius, <i>Theatrum Orbis Terrarum</i> . . . . .	143
Figura 5.11. El mapa oficial de las Indias españolas de Antonio de Herrera y Tordesillas, <i>Descripcion de las Yndias Occidentales</i> . . . . .	147
Figura 7.1. Teoría de Elman R. Service sobre la formación colonial de la población de Latinoamérica. . . . .	175
Figura 7.2. Vida familiar en las parcialidades de Colta, Chimborazo y construcción del ferrocarril Quito-Guayaquil, 1901 . . . . .	178
Figura 7.3. Genealogía abreviada de Hierónimo Puento . . . . .	185
Figura 7.4. Genealogía abreviada de Alonso Atahualpa . . . . .	187
Figura 7.5. Imaginario de noble indígena de Quito en traje de español, con daga y espada . . . . .	191
Figura 16.1. Zona de influencia del orfelinato de San Antonio . . . . .	353
Figura 18.1. El universo fractal siona . . . . .	384
Figura 18.2. Distribución actual de las lenguas tukano occidentales. . . . .	389
Figura 20.1. <i>Árbol de kishwar</i> . . . . .	420

Figura 20.2. Imágenes del “Señor del Árbol” esculpidas en el tronco de kishwar . . . . .	420
Figura 20.3. Banda de pueblo durante la procesión en Cuicuno, Cotopaxi. . . . .	424
Figura 20.4. Devotos tocando o colocando dinero a la imagen . . . . .	426
Figura 20.5. Capariche el domingo, día de la misa campal, 2017. . . . .	427
Figura 20.6. Danzantes en la procesión en honor al Señor de Maca, 2018 . . . . .	430
Figura 20.7. <i>Mamaco y pingullero</i> presiden la procesión en honor al Señor de Maca, 2018 . . . . .	431
Figura 22.1. OTABA CALLE, PVCLLACOC VAMRA. La “octava calle” o grupo de edad . . . . .	459
Figura 23.1. Influencia “mora” en espacios andinos coloniales . . . . .	473
Figura 23.2. Basilisco bíblico en pintura mural . . . . .	475
Figura 23.3. Basilisco medieval: monstruo e híbrido . . . . .	477
Figura 23.4. Par de queros incas con <i>tocapus Tambo Toqo</i> . . . . .	478
Figura 23.5. Dintel del Amaru Cancha, en Cuzco, con diseño esquemático serpentiforme . . . . .	480
Figura 23.6. <i>Iglesia de indios</i> , Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, Cuzco . . . . .	481
Figura 23.7. <i>Uncus</i> incas decorados con <i>tocapus</i> cuadrados concéntricos <i>Tambo Toqo</i> . . . . .	483
Figura 23.8. Detalle de basilisco en un <i>llimpiscaquero</i> del siglo XVII . . . . .	485
Figura 23.9. Mujer con follaje vegetal en su mitad inferior, de clara inspiración grotesca, en pintura mural del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, en Cuzco . . . . .	486
Figura 23.10. Amaru dragontino reconfigurado en quero de madera policromado del siglo XVII . . . . .	487
Figura 23.11. “Centauro andino” sobre cabeza de otorongo desde donde sale un arco iris por su boca . . . . .	488
Figura 24.1. <i>El corazón de oro</i> . . . . .	494
Figura 24.2. <i>Lxs Enchaquiradx</i> s de <i>Engabao</i> . . . . .	496
Figura 24.3. <i>El corazón de oro</i> . Video instalación . . . . .	497
Figura 24.4. <i>RI RI RI RI RI RI</i> . Vasijas de piedra tallada con sistema sonoro (fragmento) . . . . .	505

Figura 24.5. <i>RI RI RI RI RI RI</i> . Instalación + registro de acción ritual sonora . . . . .	506
Figura 24.6. <i>Umawaka</i> (detalle). Sofía Ferrín. Instalación con libros y papel . . . . .	508
Figura 24.7. <i>Lecturas, miradas y grafías</i> . Eduardo Kingman Garcés. . . . .	509
Figura 24.8. <i>Sinchi Wakañan, arte desde otro saber</i> . Caraguay . . . . .	511

---

## Tablas y gráficos

Tabla 1.1. Temas y localización de las ponencias presentadas al I Congreso Internacional de Etnohistoria, Buenos Aires, 1989 . . . . .	24
Tabla 1.2. Temas de las ponencias presentadas al X Congreso Internacional de Etnohistoria, Quito, 2018 . . . . .	25
Tabla 3.1. El primer período de la tributación bajo Agustín Carbajal, 1937-1954 (en bolivianos) . . . . .	83
Tabla 18.1. Diferenciación étnica a principios del siglo XX, según las narrativas de los siona de Buenavista. . . . .	390
Gráfico 8.1. Sistema de cargos en las cofradías de la Natividad y del Rosario, 1650-1700 . . . . .	203
Gráfico 8.2. Sistema de cargos en las cofradías de la Natividad y del Rosario, 1700-1750 . . . . .	204

## Capítulo 23

# El arte de los queros y las pinturas murales en las “iglesias de indios” en el Perú colonial, siglos XVI-XVIII

Manuel Lizárraga

La colonización española del Tahuantinsuyo trajo consigo una temprana globalización que integró los Andes al “sistema-mundo” impuesto por la Corona de Castilla a fines del siglo XVI (Wallerstein 1984). Así, la circulación del arte, de personas y de imaginarios ignoraron las fronteras, provocando que en América del Sur tengamos posibilidades espontáneas de contacto interétnico, que impulsaron dos temas: la aparición de nuevos escenarios estéticos; y la convivencia interétnica dentro de varios “espacios de coexistencia”.

Entonces, la invasión española provocó contactos sociales a escala continental donde todos sus interactuantes, con diferentes categorías de pensamiento y lenguaje, cohabitaron y negociaron de manera solidaria y cordial –no siempre– en los llamados “espacios de *coexistencia* interétnica”. Esto despertó la curiosidad andina colonial por conocer las nuevas prácticas sociales y pictóricas del “otro” recién naturalizado.

Antes de seguir desarrollando la presente exposición, conviene mencionar las distintas definiciones que ha tenido la palabra “coexistencia”, tanto en castellano como en quechua y aimara, con el fin de adentrarnos en sus posibles significados. En el *Diccionario de la Lengua Española* se define *coexistencia* como: “existencia de una persona o de una cosa a la vez que otra u otras” (RAE 2001, 580); derivando de los vocablos latinos 1.-*cum* y 2.-*ëxisténtia* que significan “existir en asociación o compañía”; resaltándola como la consecuencia de una situación que se produce cuando más de una persona o cosa existen simultáneamente. El

*Diccionario de Autoridades* no registra los términos *coexistir / coexistencia*, pero sí el de *cohabitación*, como “el acto de vivir junto con otro” (RAE [1726] 1979, 400).

Los primeros diccionarios andinos coloniales: 1. *Léxico Quechua* de Santo Thomas ([1560] 2006), 2. *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada quechua y en la lengua española* ([1586] 1951) de Anónimo, y 3. *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perv llamada Lengua Quichua o del Inca* de Diego González Holguín ([1608] 1952), son obras que tampoco registran los términos *coexistir / coexistencia* ni *cohabitar / cohabitación* colectiva, pero sí definen la *convivencia* de parejas de hombres y mujeres.<sup>1</sup> Recopilan “morar con otro”<sup>2</sup> bajo los términos *Tiani.gui*, *Yachacunigui*, *yachani*, *tiani*, *cauzani*;<sup>3</sup> por lo que reconocen: la concentración de personas en un mismo lugar; la existencia simultánea de personas, animales y cosas; y las mezclas (de pueblos y lenguas) como resultado de lo anterior.

En el *Vocabulario de la Lengua Aymara* de Ludovico Bertonio ([1612] 1984) tampoco se registran los términos *coexistencia* ni *cohabitación* colectiva, pero se encuentra: “*Cchuyfitha*, *Tantafitha*; *Iuntarfé muchos en algún [sic] lugar... Llullathapi llullarutha*; *juntar a muchos de diuerfas partes engañosamente*”,<sup>4</sup> en clara alusión a la *convivencia* interétnica vivida en la región surandina durante esa época. Bertonio también distingue la *convivencia* de parejas humanas y colectiva; donde la “*Iunta de muchos... Vnion de muchos*” provocó mezclas.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> “Iuntos estar: Huaquilla huñulla tantallatiyani” (González Holguín [1608] 1952, 551). “Acompañarse vno a otro: Pacta liamanta, o huaquillamanta huaquilla pussanacuni, o pactalla, o huaquilla riusinacuni” (González Holguín [1608] 1952, 384). “Huaqui, o huaquilla: Dos juntos, o yanantillan dos juntamente, o yscay yscalla, o yscaynillan” (González Holguín [1608] 1952, 181) y “Huaquillan huñinacuni: Concertarse dos para hazer algo en conformidad y vnion” (González Holguín [1608] 1952, 181).

<sup>2</sup> “Huaquilla tiaycuni huc huaciyok purallamcani huaciyok macincani” (González Holguín [1608] 1952, 592-593).

<sup>3</sup> *Tiani.gui* (Santo Thomas [1560] 2006, 567), *Yachacunigui* (Santo Thomas [1560] 2006, 665), *yachani* (Anónimo [1586] 1951, 90), *tiani* (Anónimo [1586] 1951, 83) y *cauzani* (Anónimo [1586] 1951, 23).

<sup>4</sup> “Cchuyfitha, Tantafitha; Iuntarfé muchos en algún [sic] lugar” (Bertonio [1612] 1984, 98 [segunda parte]) y “Llullathapi llullarutha: juntar a muchos de diuerfas partes engañosamente” (Bertonio [1612] 1984, 208 [segunda parte]).

<sup>5</sup> “Maachafña” (Bertonio [1612] 1984 [segunda parte], 110).



Figura 23.1. Influencia “mora” en espacios andinos coloniales. Dibujo: *LOS HIJOS DE LOS PRINCIPALES ellos propios an de danzar delante el sancticimo sacramento y delante de la Uirgen Maria y delante de los sanctos* del cronista indígena. Dibujo de Felipe Guaman Poma de Ayala ([1615] 2006, f. 783, 797).

Se observa, entonces, que a inicios del siglo XVII los Andes estaban experimentando la *coexistencia* de nuevas *etnicidades* en determinados espacios sociales novohispanos (figura 23.1), que provocaban mezclas palpables para los hombres de la época. En consecuencia, propongo que el arte andino colonial se desarrolló en este contexto, generando agencias iconográficas entre sus componentes indígenas y exógenos.

## Pluralidad y multiétnicidad entre los conquistadores españoles

“España fue invadida y ocupada sucesivamente por diversos grupos humanos” (Manrique 1993, 39), quienes dejaron su herencia en la identidad española del siglo XVI que vino a América. Por tal razón, la visión conquistadora española fue plural, y estuvo basada, entre otras, en categorías absolutistas y reduccionistas del Renacimiento y del “Siglo de Oro” español. A través de estas categorías, el orden colonial calificó la cultura visual andina (principalmente de las élites incas) como pernicioso (por ser abstracta y geométrica),<sup>6</sup> condenándola a su destrucción total. Así, en corto plazo, las imágenes incas tuvieron que ser encajadas en los moldes visuales de los conquistadores, provocando la pérdida de su vigencia visual.

A consecuencia de su multiétnicidad, los españoles no fueron los únicos grupos ultramarinos que *coexistieron* en los Andes de los siglos XVI al XVIII, pues también lo hicieron: cristianos reformados-piratas prisioneros; africanos-“negros”; musulmanes-“turcos” y “moros”; cristianos ortodoxos-“griegos”; chinos; japoneses y masones-librepensadores (Gisbert 2008).<sup>7</sup> Debido a esta diversidad social, en los Andes coloniales se gestó una diversidad de relaciones interétnicas en varios “espacios de *coexistencia*”, donde cada grupo social cohabitante exhibía, capturaba y agenciaba –de manera simultánea– las diferentes visiones y formas de representación de sus contemporáneos (como la pintura mimética y la escritura alfabética).

Entonces a fin de visualizar las relaciones interétnicas producidas en los Andes coloniales, reconocemos algunos eventos y *espacios* vi-reinales donde ocurrieron las confluencias representativas indígenas

---

<sup>6</sup> Como en *queros* de madera y pintura mural de *chullpas*, por ejemplo.

<sup>7</sup> Los “negros” a través de sus danzas, música y hechicería, pues “*muchos bailes afro-descendientes festejan el día de los Reyes Magos, bailando en honor a Baltasar, que supuestamente es el rey mago negro*” (Gisbert 2007, 21); tal como aparece en la acuarela *Danza de Negros* (f. 141) del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón (1978) o en el dibujo *Cómo los españoles maltratan a sus esclavos africanos* (925 [939]) de Guaman Poma en 1615. Para más ilustraciones del cronista indígena véase f. 703, 717, f. 706, 720, f. 709, 723. Los musulmanes lo manifestaron mediante la tradición mudéjar de artesonados, azulejos y balconería (Gisbert 2008) además de danzas con escenografía que evoca las representaciones de “moros y cristianos”.



Figura 23.2. Basilisco bíblico en pintura mural en el interior de la *iglesia de indios* San Juan Bautista de Huaru, Cuzco (foto).

y exógenas, como fueron: fiestas civiles y religiosas (juramentación de reyes en Lima o *Corpus Christi* en Cuzco); procesiones de santos y vírgenes; teatralidades civiles; rituales (túmulos) funerarios por la muerte de una autoridad local; talleres artísticos fundados por los órdenes sacerdotales o los maestros italianos que arribaron a “las Indias” (Holland 2008); construcciones masivas de iglesias rurales; elaboración material de las pinturas murales de las *iglesias de indios*, entre otros eventos.

Dentro de estos espacios de *coexistencia* interétnica andinos y coloniales, la iconografía clásica europea fue expuesta, por ejemplo, en mascaradas, carros triunfales o desde lienzos colgados en los balcones ciudadanos, para después ser apropiada por las sociedades locales de la época (Gisbert 2007). De este modo, las formas y temas clásicos no salieron al encuentro de la visualidad andina colonial de manera directa o “pura”, sino a través de un filtro español (Lizárraga 2010, 2016b), provocando que el *estilo antiguo* fuese visible ante los ojos locales (de *indios doctos*)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Indios* letrados de élite que sabían leer y escribir alfabéticamente, clase erudita indígena familiarizada y versada, gracias a su acceso a bibliotecas conventuales y escolares, con las criaturas

y artesanos especializados: *querocamayocs* y muralistas) de manera reconfigurada por los gustos estéticos renacentistas y del “Siglo de Oro” español. Debido a este parafraseo europeo, las élites indígenas coloniales incorporaron o sintieron agrado por las criaturas de la iconografía clásica; por ello, como ejemplo, tenemos “centauros y sirenas andinas” entre los dibujos más resaltantes en los *llimpiscaqueros* coloniales.<sup>9</sup>

A partir de estas relaciones interétnicas, el corpus iconográfico andino colonial se engrosó con la llegada de nuevos imaginarios exóticos (figura 23.3), los cuales sirvieron a los locales para representarse, no sin antes decodificarlos y resignificarlos. Así, y por influencia del manierismo, se tuvo en el Cuzco y alrededores del lago Titicaca una amplia difusión del culto angelical. Esto se puede ver en los ángeles músicos (con trompeta, arpa o guitarra) representados en las pinturas murales de la iglesia de Sangarará de Acomayo, así como en *La Gloria* de la iglesia San Juan Bautista de Huaro o en un nicho de la iglesia de San Jerónimo, ubicadas todas en Cuzco (Flores Ochoa, Kuon y Samanez 1993, 74-75; Macera 1993, 149). Estas representaciones angelicales no aparecieron —o por lo menos no tenemos registro de ello— en los queros de madera policromados de esa misma época.

La sociedad colonial en el Perú fue “producto de una conquista, de una imposición” (Glave 2005), donde el poder virreinal buscó colonizar, principalmente, la visión de las élites locales expuesta en sus sistemas visuales de representación y pensamiento (queros y arte mural, por ejemplo), con el objeto de *disciplinar* la mirada indígena. Para lograr este propósito se introdujo y reprodujo, entre otras cosas, una nueva ontología de la imagen como representación (figuración que remite a la realidad) y nuevas formas visuales que tuvieran significado por mimesis (Lizárraga 2016a, 2016b; Estenssoro 1992; Martínez 2009, comunicación personal).

---

mitológicas clásicas representadas en el arte idealizado del manierismo y propias de la cultura del humanismo recuperado por el Renacimiento mediterráneo (Lizárraga 2016a; 2016b). Sector educado, en parte, dentro de las escuelas de caciques y con acceso a sus bibliotecas; integrado por autoridades locales y miembros de la élite regional (como la familia Guarachi o el cronista Guaman Poma) con conocimientos de los libros iconográficos, modelos europeos traídos por las órdenes religiosas (Holland 2008).

<sup>9</sup> Para “centauros andinos” ir a figura 23.11 y para “sirenas andinas” véase quero de madera policromado MNA 1712/656 del siglo XVII del Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ) de La Paz, Bolivia.



Figura 23.3. Basilisco medieval: monstruo e híbrido del *Bestiario Medieval ilustrado de Oxford*, 1511.

### Queros y pintura mural: dos formatos sensoriales de comunicación y registro de origen andino prehispánico

En los Andes prehispánicos existieron sistemas de notación gráfica tangible utilizados por las élites locales, empleando un lenguaje diferente al alfabético (como los visuales, según Boone 1994; Cummins 1994; Salomon 2001; Quispe-Agnoli 2005; Martínez 2018, comunicación personal). Estos soportaron categorías propias de pensamiento que involucraban otras experiencias sensoriales más allá del mero “ver” (Martínez 2018, comunicación personal).<sup>10</sup> Muestras de ello son los queros de madera y el arte mural, que, para la época inca por lo menos, estuvieron basados en su discreción visual y figuras geométricas abstractas; mencio-

<sup>10</sup> Por ejemplo, el arte rupestre se miraba bailando, se veía caminando, por lo que “el ver” implicaba



Figura 23.4. Par de queros incas con *tocapus Tambo Toqo*. Piezas MOMAC 224 y 225 del Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC). Foto: proyecto FONDECYT 1061279.

namos, por ejemplo: los queros de madera (figura 23.4); la pintura mural de *tocapus* y patrón ajedrezado de las *chullpas* de adobe en las zonas del Collao (Gisbert 2008, 19); los petroglifos de círculos concéntricos y líneas ondulantes en el monumento “Quilcapampa La Antigua” en Arequipa (Yépez, Jennings y Berquist 2017, 139).

Los queros, a diferencia de otros cubiletes similares,<sup>11</sup> fueron “vasos de palo” usados como bienes de prestigio por diferentes sociedades andinas precolombinas, especialmente la inca (1450-1533). Las piezas tahuantinsuyanas en particular (Martínez 2011; Lizárraga 2009, 2016b; Cummins 2004), funcionaron —a raíz de sus significantes abstractos geométricos lineales (los *tocapus Tampu Toqo*) allí dibujados—<sup>12</sup> como un sistema visual de registro para las élites locales gobernantes, sus principales usuarios y demandantes. Esas piezas eran vasos de madera, cerámica, piedra, oro y

“el desplazarse” (Martínez 2018, comunicación personal).

<sup>11</sup> *Kaka* (González Holguín [1608] 1952, 127), *Mati* (González Holguín [1608] 1952, 233) y *Humihuani* (González Holguín [1608] 1952, 201).

<sup>12</sup> Véase la figura 23.4 en este capítulo.

plata, estos dos últimos conocidos como *aquillas*<sup>13</sup> o *kassa aquilla*,<sup>14</sup> con una decoración bastante uniforme y eficiente, que también tenían, aunque en menor cantidad, diseños antropomorfos (manos y rostros) hechos de manera lineal incisa, así como otros pocos significantes geométricos pintados bajo relieve con la técnica de “laca incrustada”,<sup>15</sup> la cual tuvo su explosión tecnológica en el período colonial. Eran piezas empleadas en los “banquetes políticos” ritualizados<sup>16</sup> donde los comensales ingresaban, a través del brindis con el Inca, a la reciprocidad, lealtad y cooperativismo tahuantinsuyano (Dillehay 2003).

Igual que los “vasos de palo”, la pintura mural<sup>17</sup> fue otro soporte de larga tradición andina prehispánica, como lo demuestran las cuevas pintadas con temas de caza y animales en Macusani, Puno y Chawaytiri, Cuzco.<sup>18</sup> Los primeros ejemplos de arquitectura monumental con adobe en la costa norte del Perú también presentan paredes pintadas, como en la *Cacería de Venados* en “Huaca Ventarrón” en Lambayeque (Alva 2012).<sup>19</sup> Para la época incaica, en cambio, los muralistas imperiales (*pircca camayok // canichini*)<sup>20</sup> edificaron y engalanaron las paredes de adobe y piedra de sus principales construcciones con pinturas esquemáticas, incisiones, perforaciones<sup>21</sup> o diseños en alto relieve que destacaban por sus temas religiosos e históricos. Esto se observa, por ejemplo, en los monumentos: Tambo Colorado, en Ica; Pachacamac, en el valle de Lurín, Lima; Palacio de Sayri Thupa en Yucay, Cuzco; y Amaru Cancha en la ciudad del Cuzco (figura 23.5), entre otros. Conocido también es

---

<sup>13</sup> Anónimo [1586] 1951, 17; González Holguín [1608] 1952, 33; Bertonio [1612] 1984 Segunda Parte, 290.

<sup>14</sup> *Vaso de plata mellado* (González Holguín [1608] 1952, 137).

<sup>15</sup> Técnica de aplicación de pintura en bajo relieve, de pigmentos minerales y/o colorantes orgánicos con una resina natural como medio aglutinante (Kaplan et al. 1999, 33-34).

<sup>16</sup> Manera tradicional de compartir comida y bebida entre el Estado Inca y las comunidades andinas locales subalternas (Dillehay 2003).

<sup>17</sup> Aquí no deberíamos olvidar tampoco la tradición andina de “paños colgantes”, tapices verticales utilizados.

<sup>18</sup> Que datan de 7000 años a. C. aproximadamente.

<sup>19</sup> Del período Arcaico Final (3000-1700 a. C.).

<sup>20</sup> *Albañir [sic] // Asir o trauar el edificio vn adobe o piedra con otra* (González Holguín [1608] 1952, 287, 419), respectivamente.

<sup>21</sup> “*Azpicuni. Cauar la tierra, o hazer boyo, o horadar pared*” (González Holguín [1608] 1952, 42).

el dibujo realizado por el cronista indígena Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Yanqui Salcamaygua ([1613?] 1995) de una plancha de oro inca que cumplía funciones de mural en el templo del Qoricancha en el Cuzco. Esta pieza combinaba representaciones figurativas antropomorfas (hombre y mujer), zoomorfas (la divinidad felina voladora *Qoa*) y naturalistas (arco iris, rayo, sol, luna y demás motivos religiosos tiahuanacinos) con otras más esquemáticas de clara herencia prehispánica (como la red de cuadrados *Collcapata*). Los incas también pintaron en acantilados y otras formaciones rocosas; es famosa la descripción del cronista mestizo Garcilaso de La Vega, en 1609, sobre dos cóndores pintados en la ladera de una montaña camino al Collasuyo, atribuidos, según el cronista, a tiempos del Inca Viracocha. Las referencias escritas –de Pedro Sancho de La Hoz o Joan Santa Cruz Pachacuti, por ejemplo– son amplias respecto a la costumbre de los gobernantes incas de retratarse y conmemorar sus hazañas por medio de pinturas sobre los muros y piedras.<sup>22</sup>



Figura 23.5. Dintel del Amaru Cancha, en Cuzco, con diseño esquemático serpentiforme horizontal en alto relieve (*Amaru*).

<sup>22</sup> Véase el retrato de Manco Inca-Inkapintay en una superficie rocosa en Ollantaytambo, Cuzco, en Falcón (2015).



Figura 23.6. *Iglesia de indios*, Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, provincia de Quispicanchi, Cuzco.

Debido a su profuso desarrollo pictórico indígena y con el propósito de eliminar la capacidad de registro que tenía para los gobernantes incas, la pintura mural utilizada por las élites locales fue interrumpida, abruptamente, por disposición del virrey Toledo (1569-1581) y su “proyecto visual colonial”. La pintura mural debía ser trasladada a los nuevos edificios de culto religioso erigidos precisamente por los peninsulares, es decir las *iglesias de indios* (figura 23.6), como también el dibujo *CERMÓN DEL P[ADR]E CVRA* de Guaman Poma ([1615] 2006, f. 609, 623).

### Transformaciones visuales y resignificaciones semánticas andinas coloniales

Las prácticas visuales indígenas se remontan milenios antes del encuentro con los españoles hacia 1532, cuando los artesanos andinos (*querocamayocs*, *pircca camayoks* o *canichinis*, entre otros) estaban acostumbrados a *coexistir* con las nuevas experiencias visuales venidas con otros grupos sociales. Precisamente en razón de esta práctica prehispánica, no es raro suponer

—a manera de hipótesis— que los artesanos andinos coloniales especializados en realizar objetos de culto para las élites locales hayan recurrido a las mismas estrategias visuales de reproducción pictórica,<sup>23</sup> así como recibir y asimilar, sin problemas, la visualidad española conquistadora, y otras que también interactuaban con ellos en los “espacios de *coexistencia* interétnica” de la época.

La conquista del Tahuantinsuyo y su posterior colonización estuvieron acompañadas por “the imposition of the new aesthetic systems and forms of knowledge that sought to suppress indigenous epistemologies” (Cohen 2017, 71), imposición que buscó, a través de la instalación de un “proyecto visual colonial”, construir una nueva visualidad andina contemporánea —ahora mimética, figurativa y religiosa— con formas claras y reconocibles que imitaran los modelos iconográficos europeos. Sin embargo, contrariamente a lo esperado por el orden colonial, los artistas andinos coetáneos siguieron dibujando sus diseños geométricos abstractos lineales (*tocapus Tampu Togo*, comparar la figura 23.7 con la figura 23.4),<sup>24</sup> además de transformar (agenciar) las nuevas prácticas visuales del Viejo Mundo.

La colonización de la visualidad andina colonial estuvo acompañada por prácticas territoriales que desestructuraron a las comunidades locales. Así, con el propósito de evangelizar y enseñar los dogmas de la fe cristiana a los naturales, el poder virreinal decidió concentrar (reducir) a la población local dispersa en la cordillera de los Andes en pequeños “pueblos de indios”. Estas “reducciones” contaban, especialmente en los Andes del Sur,<sup>25</sup> con una iglesia rural provista de grandes formatos de pintura mural

---

<sup>23</sup> “Debemos recordar que los artistas del siglo XVIII, fueron en gran parte, maestros indígenas formados en las ciudades, que deambulaban por las zonas rurales en la medida en que se les solicitaba su trabajo. Por ejemplo, el maestro pintor de la iglesia de Tomahave, Potosí, vivía en la ciudad de La Plata cuando firmó el ‘concierto de obra’ de 1728 que le pedía la pintura de dicha iglesia” (Mardones Bravo 2016, 62).

<sup>24</sup> Más *uncus* incas decorados con *tocapus* cuadrados concéntricos *Tambo Togo* pueden verse en el dibujo de MANDONCILLO DE DIES IN[D]IOS, CHVNGA CAMACHICOC, Chiara del pueblo de Muchuca de Guaman Poma, f. 753, 767. Estos *tocapus* también aparecen en queros de la transición de finales del siglo XVI, en piezas MoMac 209 y 156 del Museo Inka de la UNSAAC. Para más ejemplares similares consultar: Lizárraga (2009).

<sup>25</sup> Allí estaba la Ruta Comercial de la Plata, con su importante flujo (importación y exportación) de pinturas, estampas, tablas, grabados, etcétera. (Kuon 2016) y bonanza económica que permitía producir pinturas murales en los edificios públicos de culto.

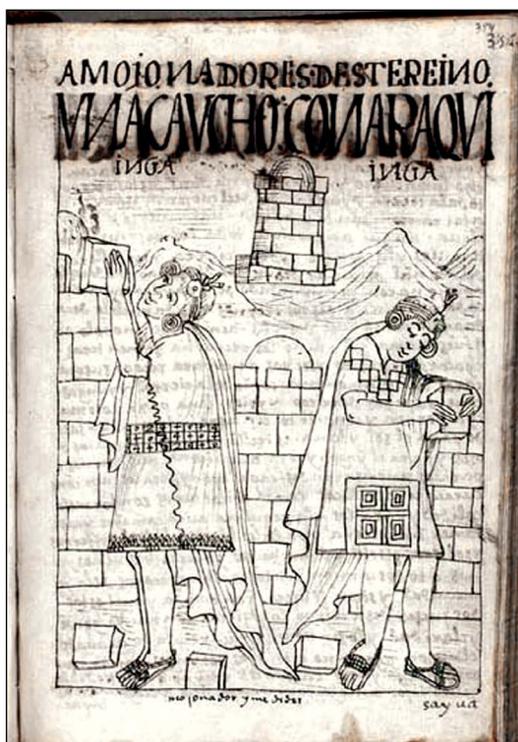


Figura 23.7. *Uncus incas decorados con tocapus cuadrados concéntricos Tambo Toqo*, en este dibujo *AMOJONADORES DESTE REINO, VNA CAVCHO INGA, CONA RAQVI INGA* (Guaman Poma [1615] 2006, f. 352, 354).

encaminada a imponer la religión católica sobre las creencias idolátricas precolombinas, catequizaban por medio del arte y la imagen. Como ejemplos, están los murales *El Juicio Final*, *El Infierno*, *La Muerte y La Gloria* en el Templo de San Juan Bautista de Huaró en Cuzco.<sup>26</sup>

La pintura mural (toledana) introducida por los españoles al Perú desde finales del siglo XVI, recibió la influencia directa del manierismo y el Renacimiento mediterráneo, con la llegada de tres maestros italianos: Angelino Medoro, Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio, además

<sup>26</sup> Más casos pueden verse en Cuzco: Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, Templo de San Juan Bautista de Huaró, Capilla de la Virgen Purificada de Canincunca, Templo de Nuestra Señora de la Natividad de Chincheros y Templo Mayor San Francisco de Asís de Maras; en La Paz: iglesias de Carabuco, Curahuara de Carangas y Caquiaviri, ente otras.

del artista mestizo cusqueño Pedro Santángel de Florencia, formado en España (Wuffarden 2016; Mesa y Gisbert 2005). Ellos se apoyaban en libros iconográficos modelos europeos,<sup>27</sup> en planchas metálicas de grabados flamencos (Hans Vredeman de Vries, Hieronymus Wierix, entre otros) o alemanes (Durer), y en la *bottega* renacentista. Así, introdujeron la iconografía de tradición medieval y las representaciones de *estilo clásico* principalmente en los Andes del Sur

Este repertorio visual de base eurocéntrica no fue indiferente a las mentes ni gustos andinos coloniales, ya que pasó pronto a constituirse en uno de los pilares visuales fundamentales de la tradición artística contemporánea del Sur andino. En esta tradición, no todos los “grupos de familias de imágenes” eran dibujados iguales ya que ellas eran reproducidas (actualizadas) por los códigos mentales y pictóricos de cada artesano indígena. Como ha demostrado Lizárraga (2016a), la criatura mitológica andina de raíces prehispánicas conocida como *Amaru* (serpiente o culebra monstruosa)<sup>28</sup> fue actualizada en tiempos coloniales y tuvo, en los queros policromados de madera, por lo menos dos variantes formales: una de tipo dragontino (figura 23.10) y otra de tipo basilisco (figura 23.8). La familiarización andina colonial con ciertas criaturas fantásticas europeas fue posible, precisamente, gracias a la formación de los “espacios de *coexistencia* interétnica” desde finales del siglo XVI. Siguiendo la preocupación del “proyecto visual colonial” de “que los propios usuarios de las imágenes se involucren en el proceso de su adquisición o producción” (Mardones Bravo 2016, 52), en esos espacios se establecieron —en los talleres conventuales y de los maestros pintores— verdaderas escuelas artísticas, donde se instruyó a clérigos, criollos y una considerable mano de obra indígena en las prácticas pictóricas europeas de la época.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> “No eran trabajos artísticos sino materiales de consulta disponibles en los talleres utilizados por artistas consumados y novicios con el fin de copiar, transmitir y preservar imágenes” (Holland 2008, 35) como: “Villard de Honnécourt” (siglo XIII), “Rollo Vercelli” (principios del siglo XIII) y “Credo de Joinville” (fines del siglo XIII) al decir de la misma Holland.

<sup>28</sup> Véase *Amaru*, de estética inca (figura 23.5).

<sup>29</sup> Artistas como Juan Pérez Bocanegra (párroco humanista de la doctrina de Andahuaylillas en Cuzco), Luis de Riaño (discípulo de Medoro y pintor de los murales de la iglesia de Andahuaylillas en Cuzco) y Tadeo Escalante (pintor a la orden de las autoridades indígenas e *indios doctos*), respectivamente.



Figura 23.8. Detalle de basileo en un *llimpiscaquero* del siglo XVII. Colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) de la ciudad de Lima, pieza MO.10395. Foto: proyecto FONDECYT 1061279.

Así, en los Andes del Sur especialmente, cierta parte de la población indígena colonial –sobre todo *indios doctos* y artesanos especializados– tuvo contacto pictórico con la cultura visual europea renacentista y del “Siglo de Oro” español. Manos locales expertas en el trabajo en adobe (*tica camayole* // *tica camayok*) y mentes indígenas ilustradas fueron utilizadas para la construcción material del templo respectivo y de su correspondiente guion visual de la pintura mural. Esto sucedió, por ejemplo, con la participación del pintor cuzqueño Tadeo Escalante, a finales del siglo XVIII, en el arte mural del templo San Juan Bautista de Huaró, en Cuzco (Kuon 2016).

Se evidencia, por lo tanto, que las sociedades andinas coloniales visualizaron el repertorio clásico previamente parafraseado por el Renacimiento español, aunque de manera diferenciada según el acceso que tuvieran, pues ese repertorio estaba condicionado por su posición social colonial (Cruz

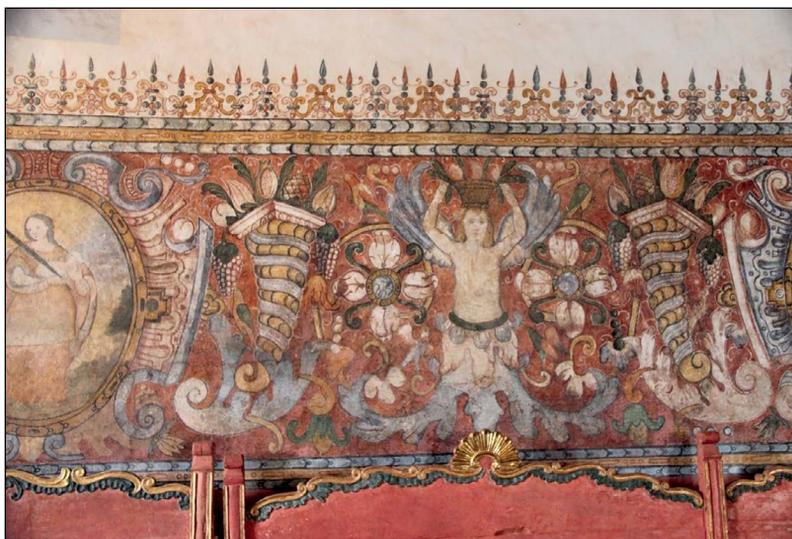


Figura 23.9. Mujer con follaje vegetal en su mitad inferior, de clara inspiración grutesca, en pintura mural del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, en Cuzco.

2016). En consecuencia, el repertorio iconográfico andino colonial adquirió ideas y formas mitológicas fantásticas clásicas que conjugaban lo humano con lo vegetal o animal (figura 23.9), además de la presencia pictórica de sirenas, centauros (figura 23.11), cornucopias, basiliscos (figura 23.8), dragones (figura 23.10), aves bicéfalas, etcétera, presentes en muchos queros de madera pintados en forma policromada (*llimpiscaqueros*).<sup>30</sup>

Debido a su rol pedagógico visual, los *pircca camayoks* y *querocamayocs* de la época –artesanos indígenas especializados que participaron en la elaboración material de las pinturas murales de las *iglesias de indios*, integrando los talleres artísticos conventuales– compartieron en los “espacios de *coexistencia* interétnica” las mismas fuentes iconográficas de formas fantásticas greco-romanas actualizadas por el Renacimiento. A raíz de ello y con el propósito de que siguieran circulando en el período colonial, los “vasos de palo” de estética inca tuvieron que reconfigurarse por medio de la apropiación iconográfica que hicieron los *querocamayocs* de la nueva visualidad

<sup>30</sup> Para sirenas véase de nuevo pieza CFB 3562/MA 49, cornucopias en quero MOMAC publicado por Flores, Kuon y Samanez (1998, 278) y aves bicéfalas en quero MOMAC 77 del Museo Inka de la UNSAAC.



Figura 23.10. *Amaru* dragontino reconfigurado en quero de madera policromado del siglo XVII. Pieza MAM 7232. Nótese la serie de *iocapus Tambo Toqo* intercalados en la mitad inferior del vaso. Dibujo: C. Yáñez, proyecto FONDECYT 1061279, colores referenciales.

européa (renacentista y manierista) (Lizárraga 2010). Con este aprendizaje visual, los *quero* coloniales crearon “vasos de palo” con dibujos más realistas, miméticos, figurativos y coloridos que sus pares incaicos. Los artistas, con el propósito de seguir transmitiendo temáticas relacionadas a las élites imperiales descendientes, tuvieron que reconfigurar el universo simbólico de los queros coloniales por medio de formas más europeizantes (Lizárraga 2016b). Estas formas, después de todo, también provocaron cambios identitarios en los mismos seres fantásticos locales (véase por ejemplo la transformación formal y conductual ocurrida, entre los siglos XVI al XVII, por el *Amaru* de “serpiente grande sin alas” (figura 23.5) a dragón o basilisco con alas, colorido y botando flores por su boca (la figura 23.10 y la figura 23.8, respectivamente) (Lizárraga 2016a).

## Conclusiones: la colonización heterogénea de la visualidad andina colonial

A pesar de la “borradura” iconográfica impuesta por el proyecto visual colonial, representaciones indígenas con un alto valor ceremonial local —como los *tocapus Tambo Toqo* (las figuras 23.7 y 23.10) y el arco iris saliendo de la boca de un otorongo u otro felino (figura. 23.11)— no desaparecieron del todo en el Virreinato del Perú. Se volvieron versátiles



Figura 23.11. “Centauro andino” sobre cabeza de otorongo desde donde sale un arco iris por su boca. Quero de madera del siglo XVIII, CFB 3562/MA 49 del Museo Casa Murillo de La Paz, Bolivia.

(Cummins 2018, comunicación personal), ya que también aparecen en los muros de iglesias de indios y en queros coloniales de madera pintados de manera polícroma. En el altiplano peruano-boliviano, por ejemplo, la iconografía local de elementos naturales reemplazó a los ornamentos grutescos europeos (Maranguello 2017).

El “proyecto visual colonial” provocó, entre otras cosas, la transformación progresiva (reconfiguraciones) de la visualidad indígena de la época. Sin embargo, debido a la persistencia visual de ciertos significantes y discursos pictóricos andinos de origen prehispánico, estos elementos aparecen en los *tocapus* geométricos *Tampu Toqo* en los llamados “queros de la transición” de la segunda mitad del siglo XVI (Lizárraga 2009; Flores, Kuon y Samanez 1997) o en los diseños serpentiformes, perforaciones, nichos, horadados, etcétera, en petroglifos

de las comunidades mineras potosinas del siglo XVII (Cruz 2016). La colonización de la visualidad andina colonial global no fue total sino parcial; esto es, con espacios y materialidades por donde se permeaba –aún no desaparecía– la “memoria visual” y prácticas pictóricas de herencia prehispánica.

Entonces, los españoles no lograron desarticular del todo la ontología ni la “memoria visual” de la imagen inca, ya que ambas fueron acomodadas a las nuevas exigencias pictóricas coloniales. Así, en el mural *Camino del Infierno* de la *iglesia de indios* de Andahuaylillas en Cuzco (ca. 1626) hay dibujos de *curacas* vestidos con *uncus* incas, montados sobre una canoa europea que los conduce debajo de *El Leviatán* o “Boca del Infierno”. También hay *llimpiscaqueros* contemporáneos con escenas y formas pictóricas que se remontan “*al tiempo del ynga*”, como la “Guerra entre Incas y Chancas”,<sup>31</sup> el “Encuentro (*tinkuy*) entre Incas y Antis”,<sup>32</sup> etcétera, dibujos que incluso ya estaban perdiendo vigencia visual en los Andes coloniales.

Por lo tanto, el contacto español/andino del siglo XVI y de sus respectivos sistemas visuales de comunicación produjo, aparte de otros aspectos, la combinación pictórica entre ambos sistemas dentro de los “espacios de coexistencia interétnica” coloniales. Estos ámbitos generaron “espacios de posibilidades” para la creación artística colonial donde la visualidad andina de la época, conociendo y capturando las nuevas corrientes visuales ultramarinas recién llegadas (como el *estilo clásico*, por ejemplo), supo sortear –sin olvidar su “memoria visual” de origen prehispánico– las nuevas políticas visuales españolas destinadas a borrar y transformar el repertorio iconográfico local gracias al empleo de dibujos figurativos. Como resultado de este proceso creativo y agenciamiento iconográfico nativo, las producciones visuales andinas coloniales no estuvieron completamente colonizadas por la visión española conquistadora, hubo espacios y soportes indígenas coloniales por donde la cultura visual de base inca tuvo una *tenacidad* histórica mayor. Esta cultura pudo participar en el desarrollo de su par colonial puesto que nunca fue borrada definitivamente.

---

<sup>31</sup> En pieza MOMAC 3896/58 del Museo Inka de la UNSAAC.

<sup>32</sup> Por ejemplo, piezas del Museo de América de Madrid (MAM) y MOMAC del Museo Inka de la UNSAAC publicadas (Flores, Kuon y Samanez 1998, 183, 187).

## Referencias

- Alva, Ignacio. 2012. *Ventarrón y Collud: origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Anónimo (1586) 1951. *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada quechua y en la lengua española. El más copioso y elegante que hasta agora se ha impreso. En los Reyes*. Editado por Guillermo Escobar Risco. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Bertonio, Ludovico. (1612) 1984. *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: CERES / IFEA / MUSEF.
- Boone, Elizabeth H. 1994. "Introduction: Writing and Recording Knowledge". En *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, editado por Walter Mignolo y Elizabeth Hill Boone, 3-26. Durham: Duke University Press.
- Cohen, Ananda. 2017. "Decolonizing the Global Renaissance: A view from the Andes". En *The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review*, editado por Daniel Savoy, 67-94. Leiden/Boston: Brill.
- Cruz, Pablo. 2016. "Imágenes en pugna. Reflexiones en torno a las producciones visuales indígenas en el ámbito de la minera colonial". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21 (1): 95-113. <https://bit.ly/2BcniQ4>
- Cummins, Thomas. 1994. "Representation in the 16th Century and the Colonial Image of the Inca". En *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, editado por Walter Mignolo y Elizabeth Hill Boone, 189-219. Durham: Duke University Press.
- 2004. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Universidad Mayor de San Andrés / Embajada de los Estados Unidos de América.
- Dillehay, Tom. 2003. "El colonialismo inka, el consumo de chicha y los festines desde una perspectiva de banquetes políticas". *Boletín de Arqueología PUCP*, 7: 355-363. <https://bit.ly/31sCzXn>
- Estenssoro, Juan. 1992. "Los bailes de los indios y el proyecto colonial". *Revista Andina* 10 (2): 353-404. <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra20/ra-20-1992-02.pdf>

- Falcón, Víctor. 2015. "Inkapintay: arte rupestre de resistencia Inca a la conquista española del Tahuantinsuyo". *Revista Haucaypata. Investigaciones Arqueológicas del Tahuantinsuyo* 4 (10): 24-43.
- Flores, Jorge, Elizabeth Kuon y Roberto Samanez. 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 1997. "Vasos de madera. Región del Lago Titicaca". *Arkinka*, 25: 102-111.
- 1998. *Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Gisbert, Teresa. 2007. *La fiesta en el tiempo*. La Paz: Unión Latina.
- Gisbert, Teresa. 2008. *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural.
- Glave, Luis. 2005. "Resistencia y Adaptación en una sociedad colonial. El mundo andino peruano". *Norba. Revista de Historia*, 18: 51-64. <http://dehesa.unex.es/handle/10662/9467>
- González Holguín, Diego. (1608) 1952. *Vocabulario de la Lengua General de todo el Pery llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. (1615) 2006. *El Primer Nueva Corónica i Bven Gobierno*. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>
- Holland, Augusta. 2008. *Nueva Coronica: Tradiciones artísticas europeas en el virreinato del Perú*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- Kaplan, Emily, Ellen Pearlstein, Ellen Howe y Judith Levinson. 1999. "Qeros, Análisis técnico de los qeros pintados de los Períodos Inca y Colonial". *Íconos. Revista Peruana de conservación, arte y arqueología*, 2: 30-38.
- Kuon, Elizabeth. 2016. "Murales coloniales en Cuzco. Memoria de un olvido". En *Pintura Cuzqueña*, editado por Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki, 117-133. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Lizárraga, Manuel. 2009. "Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los 'qeros de la transición' (vasos de madera del siglo XVI)". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14 (1): 37-53. <https://bit.ly/31o0nMe>

- Lizárraga, Manuel. 2010. *Los Queros Coloniales y el Imaginario Clásico y Renacentista*. Tesis de maestría, Universidad de Chile.
- 2016a. “Del Amaru al dragón. El componente clásico y renacentista en la construcción del imaginario andino colonial puesto en los llimpiscaqueros (vasos pintados de madera de los siglos XVI al XVIII d.C.)”. *Inka Llaqta* 4 (4): 53-84. <https://bit.ly/2Zpkp6g>
- 2016b. “‘Para no olvidar’: huacas disfrazadas. La apariencia europeizante de las divinidades andinas en los queros coloniales de madera policromados (siglos XVI d.C. al XVIII d.C.)”. *Diálogo Andino*, 49: 341-355. <https://bit.ly/3Edn32R>
- Macara, Pablo. 1993. *La pintura mural andina siglos XVI-XIX*. Lima: Milla Batres.
- Manrique, Nelson. 1993. *Vinieron los serracenos... El universo mental de la conquista de América*. Lima: DESCO.
- Maranguello, Carla. 2017. “Del simio de Dios al exotismo del Paraíso. Consideraciones sobre la presencia del mono en la ornamentación arquitectónica de las iglesias coloniales surperuanas”. *Diálogo Andino*, 52: 27-44. doi.org/10.4067/S0719-26812017000100027
- Mardones Bravo, Camila. 2016. “Ornamento y significación en la pintura mural colonial: la representación vegetal en iglesias rurales de Oruro”. *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal* 16 (61): 51-70. doi.org/10.18441/ibam.16.2016.61.51-70
- Martínez, José. 2011. “¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales (siglos XVI y XVII)”. En *Sobre los incas*, editado por Liliana Regalado de Hurtado, Francisco Hernández e Instituto Riva Agüero, 191-228. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martínez Compañón, Baltasar Jaime. 1978. *Trujillo del Perú*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Mesa, José de, y Teresa Gisbert. 2005. *El Manierismo en los Andes. Memoria del III Encuentro Internacional sobre el Barroco*. La Paz: Unión Latina.
- Quispe-Agnoli, Rocío. 2005. “Cuando Occidente y los Andes se encuentran, *Quellqay*, escritura alfabética, y *tokhapu* en el siglo XVI”. *Colonial Latin American Review* 14 (2): 263-298.

- RAE (Real Academia Española de la Lengua). 2001. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- (1726) 1979. *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero Sentido de las Voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al usar de la lengua*, t.1. Madrid: Gredos S.A.
- Salomon, Frank. 2001. “How an Andean ‘Writing Without Words’ Works”. *Current Anthropology* 42 (1): 1-27.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhum, Juan de. (1613?) 1995. *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Santo Thomas, Fray Domingo de. (1560) 2006. *Léxico Quechua*. Lima: El Santo Oficio / Códice.
- Wallerstein, Immanuel. 1984. *El moderno sistema mundial 1. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*. México D.F.: Siglo XXI.
- Wuffarden, Luis. 2016. “De los orígenes a la ‘era Mollinedo’”. En *Pintura Cuzqueña*, editado por Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki, 19-38. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Yépez, Willy, Justin Jennings y Stephen Berquist. 2017. “Patrón arquitectónico y uso del espacio durante el Horizonte Tardío en el valle de Sigwas, Arequipa”. *Cuadernos del Qhapaq Ñan* Año 3 (5): 126-148.